

Kisantal Tamás:  
A jazzdobos tanulóévei\*

Örkény István *Bubi* című szövege furcsa mű. Nem tartozik a szerző legismertebb munkái közé és műfaji megítélése is problematikus, de éppen műfajisága és különös hatástörténete teszi a korai Örkény-szövegek között kiemelten érdekessé. Már maga az is kérdéses, hogy mennyiben beszélhetünk egyáltalán Örkény-műről, a *Bubi* ugyanis eredetileg a hadifogság idején született *Emlékezők* című könyv egyik fejezeteként jelent meg. E kötet tíz fogolytársa visszaemlékezését tartalmazza, különböző társadalmi rétegek képviselői számolnak be múltjukról és számolnak el vele – a hajdani nyilastól a kiugrott szerzetesen át a hithű kommunistáig. Mint ismeretes e könyv a sokkal híresebb *Lágerek népe* kiegészítőjének, párdarabjának tekinthető, és a szerző hazatérése előtt, Örkény tudta nélkül (és akarata ellenére) megváltoztatott címmel (*Amíg idejutottunk*, 1946) látott napvilágot. Bizonyos elemzők egyenesen oral history beszámolónak tartják a könyvet (Simon 1996: 32), mintegy jelezve, hogy az író itt inkább csak krónikás, a vallomások feljegyzője volt. Örkény maga is e szerepét hangsúlyozta, kiemelve hogy „minden név valódi, minden szereplő és mellékszereplő élő ember, aki nem álnéven, hanem igaz valóságában, egy-egy anyakönyvi kivonat hitelességével áll helyt minden szaváért. Ahány szereplő, annyi élő dokumentum” (Örkény 2000a: 162). Persze a könyv nem mentes a koncepciózusságtól, az élettörténetek többsége valamiféle önigazolás is egyben, nem egyformán motivált minden életút és pálfordulás (Simon 1996: 33; Szirák 2008: 43), mintha bizonyos esetekben az emlékező azt mondaná, amit a szerző/riporter hallani akar, és/vagy a szerző úgy kanyarította a történetet, hogy az egész könyv valamiféle számvetés a háború előtti Magyarország világával és hadifogság-bildungsroman legyen. Lényegében erre érezhetett rá az itthoni koncepciózus címadás is, hiszen az Örkény-féle semlegesebb *Emlékezők* helyett az *Amíg idejutottunk* éppen ezt az összegző szándékot emeli ki.

A *Bubi* című fejezet annyiban különleges, hogy többször is újra megjelent, méghozzá Örkény novellagyűjteményeiben – először a *Hóviharban* című kötetben (1954), de bekerült az *Időrendben* életműkiadás első, elbeszéléseket tartalmazó könyvébe (1971) és az 1980-as novellaválogatásba is. Mindez pedig arra utal, hogy a *Bubi* valamelyest kilóg az *Emlékezők* beszámolóinak közül, esztétikai értéke és megalkotottsága révén a vallomásgyűjtemény többi szövegénél erőteljesebben tartozik a szerzőhöz.

A mű másik különlegessége az emlékező személye és a szöveg témája: Bubi, azaz Beamter Jenő jazzdobos és vibrafonos a magyar jazz korai szakaszának ismert személyisége volt, az 1980-as években a műfaj nagy öregjeként több lemeze is megjelent. Az Örkény által írt (vagy lejegyzett) vallomásban az elbeszélő saját addigi életét, jazzdobosi pályafutását meséli el, s ehhez a háború és a hadifogság olyan keretet biztosít, amely felől újra- és áértelmeződik minden korábbi esemény, a teljes élet eltérő színezetet nyer. Így Örkény munkája, talán nem túlzás kijelenteni, nemcsak oral history vagy lágerszöveg, hanem a magyar jazzirodalom nem túl nagyszámú korpuszának egyik jelentős darabja is, amelyet a műfaj történetével foglalkozó tanulmányok fontos kordokumentumként tartanak számon, és gyakran megjegyzik, hogy az egyik első hazai, a jazzt tematizáló szépirodalmi alkotásnak tekinthető. Vagyis a *Bubi* egyszerre életútvallomás, hadifogoly-novella és jazzszöveg, s e három formai, tematikus és műfaji összetevő sajátos elegyet hoz létre, a mű különlegességét pedig éppen ezen eltérő diskurzusok összjátéka eredményezi.

E rövid írásban Örkény szövegét két dologra koncentrálni vizsgálok: egyfelől azt elemzem, hogy milyen szerepet játszik benne a jazz, nem annyira mint zenei műfaj, hanem mint kulturális jelenség, amelyhez a korszakban bizonyos attitűdök kapcsolódtak. Másfelől, ebből

---

\* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

kiindulva arra keresem a választ, hogy miért működhetett önállóan is a szöveg, és milyen referenciákkal bírhatott megjelenése idején, olyan korszakokban, amikor a jazz megítélése finoman fogalmazva ambivalensnek számított.

A hazai jazztörténetét vizsgáló kutatók alapvetően két táborra oszlanak: Simon Géza Gábor viszonylag korai időszakra, legkésőbb a 20. század elejére (de alapvetően még korábbra) teszi a magyar jazz keletkezését (Simon: 1999), míg mások némiképp későbbre, leginkább az 1960-as évekre, hangsúlyozva, hogy a korai idők jazzmuzsikája még nem igazán különíthető el a tánczenétől, leginkább más műfajokkal keveredve valamiféle eklektikus szórakoztató zeneként funkcionált (Havadi 2010: 33; Jávorszky 2014: 47). Az mindenesetre bizonyosnak tűnik, hogy a 1930-as években és a '40-es évek elején a hazai jazz elsősorban a lokálokhoz és tánczenekarokhoz kapcsolódott, és a műfajhoz egyfajta „dzsentris”, „aranyifjú” magatartás járult. Mi több, bár a műfaj (leginkább az Amerikában is ekkoriban dívó swing) nagy népszerűségnek örvendett, a „magas” zenekulturális kritika elítélően viszonyult hozzá. Az egyik első hazai teoretikus szöveg, a zenetörténész Molnár Antal 1928-as *Jazzband* című könyve a jazzt egyenesen az európai kultúra elleni kommersz amerikai támadásnak bélyegezte (Jávorszky 2014: 45–47). A műfaj hazai irodalombeli megjelenését is hasonló kettősség jellemezte. Nem túl sok mű ábrázolta a jazz jelenségét ebben az időszakban, ahol azonban megjelent, ott vagy a nagyváros embertelen, idegen, divatmajmoló világának illusztrációjául szolgált (például Márai Sándor *Idegen emberek* [1930] című regényének egy jelenetében vagy *A dobos* [1934] című novellájában), vagy valamiféle vidám csavargópikaresztként, a zenészélet léha, gondtalan, a kispolgári társadalomból kilógó világának eszményített megjelenítéseként (így ábrázolódik a szcena egy másik híres dobos, Orlay Jenő Chappy 1943-as önéletrajzi regényében) (vö. Olasz 2001; Orlay 2001 [1943]). Vagyis a műfajhoz ekkoriban kettős kulturális előítélet járult: egyfajta „amerikaiás”, az európai hagyományokkal, kultúrával idegen attitűd, másrészt (és ezzel szoros összefüggésben) valamiféle szabadságvágy, kalandorság – azaz a jazz tulajdonképpen az újvilághoz kapcsolódó bizonyos populáris sztereotípiákat testesített meg. A jazz-zenész – legalábbis a korabeli ábrázolások alapján – kívülálló, ösztönös tehetség, aki nem képes beilleszkedni a kor társadalmába, szabadságvágya hajtja e zene és életforma felé, és egyedül itt, a társadalmon kívül, a bárók, mulatók világában érzi otthon magát.

Nagyjából ez figyelhető meg a *Bubi* című szövegben is. Itt még az *Emlékezők* többi fejezetéhez képest is sokkal erőteljesebb az élőbeszédet imitáló hangnem: mintha az emlékező-narrátor újra és újra hangsúlyozni akarná a szöveg közvetlenségét, afféle könnyed, kocsmai beszélgetésnek álcázva az önvallomást. Már a felütés is ezt a kívülállást, a normáknak való ellenszegülést jeleníti meg: a beszélő azonnal átlátja a riporter szándékát, a készülő emlékezőcsokor nagy történelemkoncepcióját, de lényéből adódóan nem akar ennek megfelelni:

„Barátom, tiszta marhaság, amit csinálsz, bár ha akarod, én beszélek neked az életemről három napig egyfolytában, mégsem fog semmi kiderülni. Vagy talán azt hiszed, én nem tudom, miről van szó? Olyan ostoba nem vagyok, apafej, különben is az orrodra van írva, hogy te mindenkitől ugyanazt a szószót várod (...), hogy otthon így meg úgy, és ilyen meg olyan rossz volt, és hogy Horthy szekerét töltük, de most már megváltoztunk, és prima demokraták vagyunk, meg a reakció ellen akarunk harcolni, és hogy az országot csak egyesült erővel lehet újjáépíteni, és más efféle dumákat...” (Örkény 2000b: 184).

A beszélő tehát mintha pontosan érezné és éreztetni akarná, hogy a gyűjtemény oral history-jellege mennyire konstruált: a kérdező mindenkitől hasonló narratívát, Bildungsromant (pontosabban megtéréstörténetet) vár, ám ő túl szabad szellem ahhoz, hogy ilyennel szolgálhasson – és életútja nem is lehet így cselekményesíteni. Mi több, pár sorral lejjebb ő maga mondja el azt a műfaji kódot, amelyhez bár akaratlanul, de saját életét igazítani látszik:

*„De hát, ha mindenáron akarod, akkor kezdjünk hozzá, bár kíváncsi vagyok, ki az a marha, aki ezt el fogja olvasni, pláne most, a háború után, az emberek igazán nem kíváncsiak ilyen unalmas dolgokra, és ha éppen olvasni akarnak, akkor vesznek egy jó Howard-regényt, amin röhögni lehet, no nem igaz?”* (Örkény 2000b: 184).

P. Howard emlegetése talán több, mint az interjúkkal (és a háború utáni nagy történelmi elszámolást szorgalmazó irodalommal) szembeni lekicsinylő kontraszt, hanem a később felvázolt életút fényében műfaji analógiának is tűnik: Beamter Bubi fiatalokora, jazzdobosi pályafutása olyasféle pikareszk kalandregényként jelenítődik meg, mint a Rejtő-figurák történetei. (Ha nagyon akarjuk, némi utólagos értelmezéssel még egy párhuzamot találhatunk: Rejtő származása miatt ugyanúgy munkaszolgálatba került, mint Beamter és Örkény, ám ő sajnos nem tért vissza.)

Bubi élete viszonylag „szabályos” korabeli jazz-zenészi életút: szülei taníttatták zenélni, de a „hagyományos”, „polgári” hegedűt választották hangszerül, amelyet nem szeretett, később a család tisztos polgári szakmát szánt neki, ám ő inkább a zenészeletet és az éjszakai lokálok világát választotta. A zene legfőbb értéke a spontaneitás: ezért tartja magát jobbnak példaképénél és legfőbb riválisánál Weisz Apinál,<sup>1</sup> ez teszi lehetővé, hogy be tudjon illeszkedni a budapesti éjszakai életbe, amely hemzseg a mulatozó arisztokrátáktól, valódi és hamis lordoktól, striciktől. Az elbeszélés szerint Bubi mellett mintegy elmegy a történelem: zenésztársaival semmiről sem vesznek tudomást, az éjszakai mulatókban fel-feltűnedeznek a kor politikai életéhez kapcsolódó figurák Horthy fiától a nyilas Festetich Sándor fiáig, ám ő észre sem vesz semmit, gondtalanul éli világát.

A munkaszolgálat és a hadifogság azonban mindent megváltoztat. Bár a mesélő mindenfajta, szerinte a szerző szándékát jellemző megváltástörténetnek vagy az ország sorsát megjelenítő metanarratívának ellenáll, maga az általa elmondott életút (vagy az Örkény által konstruált változat) mégis beteljesíti ezt. A fogságban ugyanis mint színpadi embert, megbízzák, hogy szervezzen a foglyoknak színházat. Az elbeszélő ebben a közösségi élményében találja meg önmagát, itt válik fogolyból és áldozatból ismét zenésszé (a szöveg csúcspontja Bubi visszaemlékezése az első előadáson néhány szedett-vedett dobon improvizált *Dzsungeltelefon* című szólójára, amely tomboló sikert arat – a zeneszám egyébként később is Beamter repertoárjának része lett, lemezfelvételen is fennmaradt). Így, a fogolytábor közönségsikerében, az együttes előadás során az elbeszélő radikálisan megváltozik, meséje tulajdonképpen éppen azzá a Bildungsromanná válik, amelynek a szöveg elején olyannyira ellenállt. Mint elmeséli, zenéje és a zenével kapcsolatos hozzáállása is átalakul, hajdan ugyanis

*„füttyültünk az otthoni közönségre, (...) utáltuk, nevettük őket, az Arizona-beli grófokat, a Póló bár előkelőségeit. Behunytuk a szemünket és játszottunk. A közönség csak arra volt jó, hogy bedobja a tányérba a dohányt. Fontos a zene volt. Abban feloldódtam, elfelejtettem mindenkit és mindent. (...) És most... Hogy magyarázzam? Olyan ez, mint egy háromszög. Egyik sarkában állok én, a másikon a zene, a harmadikon a közönség. Ez valami egészen szokatlan, amit érzek, semmihez se lehet hasonlítani”* (Örkény 2000b: 200–201).

Talán nem túlzás kijelenteni, hogy Bubi története nemcsak egy ember életútja, hanem egy műfaj, a hozzá kapcsolódó kulturális attitűd és irodalmi forma átalakulásának históriája is: a „dekadens”, pikareszkszerű jazzvilágból fejlődésregény lesz, a dobos a hadifogság közösségében, a színházcsinálás során találja meg a valódi művészetet. Külön érdekes, hogy Beamter egy jóval későbbi, a magyar jazz neves előadóival készített interjúkötetben egészen máshogy tekint vissza a háború végére, saját utólagos narratívájára éppen az a

---

<sup>1</sup> Weisz Api vagy polgári nevén Weisz József a magyar jazztörténet másik legendás korai dobosa, akinek sorsa azonban tragikusabb Beamterénél: származása miatt ő is munkaszolgálatba került. A legenda szerint olyan híres dobos volt, hogy többször maguk a németek is kihozták a táborból zenélni, és ilyenkor bajuszt ragasztottak rá a koncerten, hogy senki se ismerjen rá (Kármán 2002).

pikareszkszerűség jellemző, amelyet az Örkény-szöveg az *Emlékezők* történelem- és közösségkonceptiója felől felülír (és ami a későbbi novelláskötetekben is érvényesül). Beamter meglehetősen röviden, lakonikusan számol el a háborúval és saját hadifogságával:

„Az élet vicce, hogy egy német SS-tisztnek köszönhettem a karrieremet: mikor megtudta, hogy régen az Arizonában játszottam, beprotezsált kultúrvezetőnek. (...) Olyan lehetőségeket kaptam, hogy jazzkoncerteket, színi előadásokat, revüket csináltunk. Nagyon jó dolgom volt. 1945-ben, amikor a háború véget ért, hazajöttem. Itt megtaláltam a szüleimet. A lakásban, felszerelésben, ruhákban persze voltak hiányosságok, de egy jót fürödtem, és másnap reggelre elfelejtettem az egészet” (Turi: 1983, 15).

A két emlékezés kontrasztja jól mutatja a két magatartásforma ellentétét is: míg Örkény szövege a „dekadens”, a történelemre látszólag fittyet hányó jazzdobos (és rajta keresztül egy művészi- és életforma) megtéréstörténete, a műfajnak és képviselőinek új világba integrálhatóságát szemlélteti, addig az idős Beamter tulajdonképpen a korabeli pikareszk „jazzéletformát” erősíti meg és támasztja alá (amely egyébként nem teljesen azonos az egy-két generációval későbbi zenészek főleg rendszerváltozás utáni narratíváival, ahol a műfaj szabadsága általában a diktatúrabeli ellenállás metaforájává válik). Örkény műve talán éppen azért jelenhetett meg később külön is, mert sűrítve, egy életút rövid bemutatásán keresztül igyekszik egy korszaknak, egy zenei stílusnak és a hozzá kapcsolódó attitűdöknek az új világrendbe illeszthetőségét bemutatni. Talán ezért adhatták ki újra 1954-ben, egy olyan időszakban, amikor a jazzről való hivatalos véleményt jól illusztrálja a zenetörténész, Maróthy János egy évvel korábban megjelent vélekedése:

„a swing és a bebop görcsös rángatózása az amerikai imperializmus világuralmi törekvéseinek egyik megnyilvánulása” (idézi: Jávorszky: 2014, 66).

Felhasznált irodalom:

Havadi Gergő

2010 Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és hatvanas években. *Korall* 39, 31–57.

Jávorszky Béla Szilárd

2014 A magyar jazz története. Budapest, Kossuth.

Kármán Sándor

2002 Egy legendás dobos: Weisz Api.

[http://www.drummuseum.hu/cikkek\\_m.php?a=k&id=7](http://www.drummuseum.hu/cikkek_m.php?a=k&id=7) (letöltve: 2016. január 10.)

Olasz Sándor

2001 A jazz hatása a magyar irodalomban 1904–1961. In: Simon szerk. 2001, 219–230.

Orlay Jenő Chappy

Dzsessz-dobbal a világ körül – részletek. Vál. és jegyz.: Simon Géza Gábor. In: Simon szerk. 2001, 105–144.

Örkény István

2000a Emlékezők. In: Uő: *Lágerek népe – Emlékezők*. Budapest, Palatinus, 161–297.

Örkény István

2000b Bubi. In: Örkény 2000, 184–201.

Simon Géza Gábor

1999 Magyar jazztörténet. Budapest, Hotelinfo.

Simon Géza Gábor szerk.

2001 Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig. Budapest, Magyar Jazzkutató Társaság.

Simon Zoltán

1996 A groteszktól a groteszkgig. Örkény István pályaképe. Debrecen, Csokonai Kiadó.

Szirák Péter

2008 Örkény István (Pályakép). Budapest, Palatinus.

Turi Gábor

1983 Azt mondom: JAZZ. Interjúk magyar jazzmuzsikussal. Budapest, Zeneműkiadó.